

## Die Dramaturg as Dromer:

### ‘n Inleiding tot *Die Blou Uur*<sup>1</sup>

*Deur Temple Hauptfleisch*

#### Inleidend

Reza de Wet beklee reeds sedert die 1980s op verskeie maniere ‘n uiters unieke posisie in die Suid-Afrikaanse teater en letterkunde, waar sy haarself binne enkele jare gevestig het as een van die voorste dramaturge van haar tyd – ‘n posisie wat sy steeds beklee. Haar verskyning het gekom in die uitsonderlike konteks van die begin 1980s, toe die Afrikaanse kultuur skynbaar vir die eerste keer weer sedert 1948 sterk bedreig begin voel het.

Met die koms van uitsaai televisie in 1976 en groeiende verpolitiserings van alle kuns het byna al die skrywers van die goue sestiger- en sewentigerjare (N.P. van Wyk Louw, Adam Small, Chris Barnard, André P. Brink, P.G. Du Plessis, Pieter Fourie, e.a.) vir verskeie redes nie meer beskikbaar was om werke vir die verhoog te skryf nie. In baie gevalle het hulle tot ander, oënskynlik meer genaakbare, media gewend, veral prosa of die nuwe en meer lonende medium van televisie. Die resultaat was jare se droogte op die verhoog, waartydens min of geen nuwe werk in Afrikaans geskryf is nie – terwyl daar in Engels opwindende en uitdagende werke, skrywers en teaters na vore gekom het, gelei deur die internasionale sukses van Athol Fugard en Mbongeni Ngema. In die lig hiervan is verskeie inisiatiewe ná 1976 geloods om skrywers terug te lok teater toe (o.a. Nederburg Opdragwerke aan bekende skrywers, verskeie eksperimentele teaters wat deur die onderskeie Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste gestig is in Kaapstad, Bloemfontein, Windhoek en Pretoria, en selfs pogings om weer Afrikaanse professionele toneelgeselskappe te begin, deur mense soos Pieter Fourie en Schalk Jacobz). Die een werklike groot sukses was egter ‘n projek van die ATKV: Die uiters geslaagde *Kampustoneel* wat plaasgevind het. En dit is by daardie jaarlikse feeste in Pretoria wat De Wet en ‘n hele nuwe generasie goeie skrywers en teatermakers sou debuteer tussen 1983 en 1996, en sodoende aan die Afrikaanse teater weer lewe en betekenis in die land en daarbuite te gee.

Wat Reza de Wet se posisie in hierdie konteks nog meer uniek maak is dat sy haar besondere status bereik het in ‘n bedryf wat tradisioneel deur mans oorheers is en dat sy dit gedoen het met ernstige en kragtige werke wat primêr die psige van die Afrikaner, en veral die Afrikaanse vrou, ontgin en vergestalt. Hierdie leidende posisie is sedert die 1990s verder op die nasionale en internasionale arena versterk en uitgebrei met die vertaling van haar werk in verskeie tale en opvoerings in talle lande. Wat veral belangrik is by enige oorweging van haar *oeuvre* is die feit dat sy van haar eerste suksesvolle werk geskep het in ‘n tyd waarin die konsep van *literatuur as kuns* vir ‘n wyle moes plek maak vir die meer aggressiewe konsep van *literatuur as wapen*, en waar van die kunstenaar vereis is om sy/haar kuns ondergeskik te stel aan die stryd om regverdigheid in die land. In teenstelling met die meeste ander, het sy voortgegaan om haar eie muse te volg, en aangrypende en lewensvatbare toneelwerke gelewer met ‘n diepgaande sosio-kulturele fokus op die mens as enkeling binne ‘n verwronge en verstikkende gemeenskap.

Die resultaat is meer as 15 dramatekste van komplekse subtiliteit, wat geen toegewings maak aan die vereistes aan direktheid en enkelvoudige toeganklikheid wat die meeste meer verpolitiseerde werke van die 1980s gekenmerk het nie, en nog minder aan die formule-gedrewe onvlugtingswerke wat ná die politieke veranderinge in die 1990s na vore gekom het

en oorgespoel het in die kitskultuur wat die feesgedrewe teaterwêreld van die nuwe millenium tot so 'n groot mate oorheers nie. Haar gepubliseerde Afrikaanse dramas is almal sonder verskoning *littêre* drama, tekste wat met sorg oor tyd geskep is en nadenke en bespreking vereis. En tog is sy by uitstek ook die volwaardige verhoogpraktisyn: haar opleiding, ervaring en intuïsie lei haar tot die skep van dramas wat – deur middel van woord, klank, skouspel en beweging – in teaterterme volwaardig en direk met die gehoor kommunikeer, tekste wat dus uitstekend en aangrypend lewe kry op die verhoog, tekste waarin die neweteks en die subteks gelyk staan aan en integral deel uitmaak van die verbale hoofteks. Dié kwaliteit maak van De Wet moontlik een van die vindingrykste eksperimentele dramaturg wat in Afrikaans geskryf het oor die afgelope twee of meer dekades. Anders as heelwat van haar tydgenote, is die beste van haar “eksperimente” nie effens vooropgesette en meganiese oefeninge in ekspressionisme, strukturele gehoormanipulasie, Brechtiaanse *Verfremdung*, en/of improvisatoriese teksontwikkeling nie, maar die spontane resultaat van 'n eiesoortige omgaan met die “beperkinge” van die verhoogruimte en die grammatika van die teater, gefokus op en gerig deur die besondere storie wat sy te vertel het. In 'n beswaarde en beleërde Afrikaanse literêre teater van die vroeë 1980s, wat hom dood gedra het aan die erns en konvensies van sosiale realisme, het De Wet in die vroeë jare 'n onverwagte en verbeeldingryke speelsheid, 'n rykdom van intertekstuele verwysing en 'n verbysterende speelbaarheid gebring, wat sterk herinner aan die beste werke van haar verskeie mentors oor die jare (onder andere Bartho Smit, Athol Fugard, Anton Chekhov en - vermoed ek met *Die Blou Uur* - Tennessee Williams). En dan is daar die onteenseglike invloed van die gotiek en die magiese realisme in haar werk. Inderwaarheid is sy seker – ten minste op die verhoog – ons sterkste en sekerlik mees oortuigende eksponent van daardie genre vandag.

Ten spyte van die feit dat – soos by soveel skrywers – haar herkoms en geskiedenis diep verweef is in die temas, karakters en intriges van haar werk, is Reza de Wet die mens enigmaties privaat, ten spyte van haar steeds groeiende roem. Alhoewel sy in onderhoude al vrylik gesels het oor haar eksentrieke familie en die temas wat sy daar gaan haal het nie, was sy nog nooit een om uitsprake te maak en manifesto's uit te reik oor haar werk of dié van haar geslag skrywers nie. Die *curriculum vitae* van dié Senekal-gebore aktrise en akademikus bly steeds kort en bondig, haar kommentare oor haar werk selfversekerd maar beskeie, en dit dwing ons telkens sag maar ferm terug na die werk self – na die spel in tyd en ruimte op 'n verhoog, voor 'n gehoor, binne die “magiese kring” van die teater. Dit is immers hierdie primêre belewenis wat tot ons moet spreek, die storie self, nie die “mens agter die teks” nie.

### **Uit 'n Senekal verlede**

Reza de Wet debuteer opspraakwekkend in 1985 met 'n opvoering van die *Diepe grond* tydens Kampustoneel in Pretoria, met die skryfster self as Soekie, en Denys Webb as regisseur van die Rhodes Dramadepartement se puik produksie. Lucille Gillwald se daaropvolgende professionele aanbieding by die Markteater (1986) het Susan Coetzer in die rol van Soekie en Dawid Minnaar as Frikkie, en oes 'n reeks toekennings vir die dramaturg, regisseur en spelers in, onder andere sewe Vita-toekennings. Na die verskyning van die gepubliseerde teks in 1987 word die drama 'n standaard voorgeskrewe teks vir universiteitskursusse. Vir baie kritici bly *Diepe grond* Reza de Wet se beste en ontstellendste werk, en die maatstaf vir 'n bespreking van haar oeuvre. In 'n sekere sin is dit verteenwoordigend van baie van haar beste kwaliteite as skrywer vir die verhoog, kwaliteite wat bevestig en versterk sou word in haar volgende twee dramas.

Die Chagall-geïnspireerde sprokie *Op dees aarde* debuteer in 1986 by Kampustoneel as Rhodes Universiteit aanbieding met Denys Webb as regisseur. Dit word in 1987 deur die Tranvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste (TRUK) aangebied onder leiding van Sandra Kotze. Die somberder en meer direk “politiese” *Nag, Generaal* première in 1988 by die Markteater onder regie van Lucille Gillwald, met Sandra Prinsloo en Dawid Minnaar in die hoofrolle.

Die drie werke verskyn in 1991 as 'n treffende eenheid onder die title *Vrystaat-trilogie*, 'n title wat nie net geografies sin maak nie, maar ook duidelike psigiese landskap suggereer.

Na *Nag*, *Generaal* het Reza de Wet haar vir 'n tyd lank tot die Engelse verhoog gewend. *In a Different Light* word in 1988 by die Markteater aangebied, gevolg deur *Worm in the Bud*, wat in 1990 deur TRUK tydens die Grahamstadse fees opgevoer word en aan die skryfster 'n nominasie as Dramaturg van die Jaar besorg.

### **‘n Middeleeuse deuntjie....**

Tussen 1990 en 1992 voltooi sy twee nuwe Afrikaanse tekste. *Mis* en *Mirakel* is onder andere geïnspireer deur Katolieke seremonies en rituele, veral soos hulle neerslag gevind het in die Middeleeuse dramasiiklusse. *Mirakel* word in 1992 as opening-stuk van die Standard Bank Nasionale Kunstefees in Grahamstad onder regie van Stephan Bouwer opgevoer, en word in 1993 gevolg deur Marthinus Basson se KRUIK-produksie van *Mis* wat daarna as openingsproduksie van die 1993 Kunstefees in Grahamstad aangebied word. Albei word baie positief ontvang. In 1993 voltooi sy *Drif*, die sluitsteen van haar tweede trilogie of “siklus” soos dit in Middeleeuse terme verstaan sou word. Die teks is gedeeltelik geïnspireer deur een van haar eerste teaterervarings: 'n opvoering van HA Fagan se *Opdrifels*, waaruit sy die fisiese opset vir die stuk gekry het.

In *Trits: Mis, Mirakel* en *Drif* kom die jongleur en speelman wat Reza in die eerste bundel plek-plek aan ons voorgestel het, publiek en uitbundig te voorskyn, neem hy/sy die verhoog oor en word die teaterruimte openlik en vermaaklik meta-teaterruimte. Binne hierdie opset verskaf *toneelspel* en die *transformasie van die speler* aan die dramaturg sentrale metafore in haar ondersoek na die mens en sy versugtinge. Die gewilde, nie-literêre vermaaklikheidsbedryf is deurgaans een van die sentrale verwysingspunte in al die stukke. So, byvoorbeeld, oorheers geluide en beelde uit die sirkus en die kermis die aksie van *Mis*, verskaf die ervaringe van die reisende toneelgeselskappe van die twintiger- en dertigerjare die raamwerk en die inhoud vir *Mirakel*, en kombineer die persoonlikheid en styl van die towenaar/hipnotis as vermaaklikheidskunstenaar *Drif*. Die strukturele model vir die trilogie is die Middeleeuse misterie- en miraklespelsiklusse, en elke werk kan in der waarheid gesien word as 'n moderne, Suid-Afrikaanse ekwivalent van 'n stasie of “huis” uit so 'n Middeleeuse siklus. In sy geheel is die siklus een groot monumentale drama wat op geïntegreerde wyse oor die loop van drie episodes en in drie ruimtes afspeel.

Die Middeleeuse teater was primer besorgd oor die mens en sy verhouding met die hiernamaals, en dus met die dood en elke sterfling se voorbereiding daarop. Reza de Wet se dramas fokus op die skyndood van 'n bevange lewe en die mens se begeerte tot ontsnapping. Die “mirakel” van al drie dramas is juis die bevryding deur middel van die “lang, donker man”, die towenaar van ouds wat ingryp om Meisie, Sussie en Abel weg te voer uit die dal van doodskaduwee. Die towenaar neem in hierdie tekste verskeie gedaantes aan, het elke keer 'n ander spesifieke én onderskeibare herkoms, maar is in elke geval ook verteenwoordigend van almal.

Die gepubliseerde tekste, gebundel as *Trits: Mis, Mirakel, Drif* (HAUM-Literêr, 1993), en benewens verskeie pryse vir die individuele tekste (o.a die Fleur du Cap-prys vir beste nuwe teks vir *Mis* (1993) en *Drif* (1994) onderskeidelik) besorg aan De Wet in 1993 haar eerste Hertzogprys vir Drama.

### **In gesprek met Anton Pavlovich**

Na die sukses van *Trits* onttrek De Wet haar kortstondig van die verhoog om 'n roman (*Stil Mathilda*, 1995) aan te pak en, meer belangrik vir ons, om haar te verdiep in die werke, tydsges, geskiedenis en persoonlikheid van die geniale Anton Chekhov. Die resultaat is weer

‘n aantal meesterlike teaterwerke, wat net nie tematies en filosofies by Chekhov aansluiting vind nie, maar wat ook op kreatiewe wyse die subtiliteit en genuanseerdheid van die Chekoviaanse indirekte metode en naturalisme op die verhoog benut. Veral die eerste van dié werke, die aangrypende *Drie Susters Twee* (1996), met sy bespiegeling oor wat met die drie susters en hulle broer gebeur het na 20 jaar, moet tel onder De Wet se mees komplekse en vaardige werke, wat die verlede en die hede verweef, sodat die teks oor die periode net na die Russies revolusie van 1917, ‘n metafoor word vir die veranderinge waardeur Suid-Afrika ook in 1996 gaan. Die stuk is gewis een van die heel bestes in die kanon van Afrikaanse teater tot op hede. Dit besorg dan ook aan De Wet haar tweede opeenvolgende Hertzogprys vir Drama. Die werk word gevolg met verdere intertekstuele spel met Chekhov en sy werk in die Engelse *Yelena* (1998), ‘n opvolg van *Oom Vanya*, *On The Lake* (2001), ‘n fisieke teaterwerk, geïnspireer deur *Die Seemeeu* en geskep vir die First Physical Theatre Company. In 2004 volg *The Brothers* (2004), met regie deur Lynne Maree, ‘n dokumentêre drama wat kyk na die Anton Chekhov se komplekse verhouding met sy disfunksionele familie – met sy ouers, sy alkoholis-broer Alexander en dié se vrou Natalia – vroeër Anton se minnares en met hulle oorleë broer Kolja. De Wet laat die stuk op Chekoviaanse wyse afspeel deur die nag voor hul broer Kolja se begrafnis, en gebruik die spanning en weemoed van die situasie om die verhoudings, versugtinge en verlange van haar drie karakters – asook dié van die “afwesige” Kolja, hulle Ma en hulle vader - te verken. Die mymerende gesprekke en uitbarstings word ‘n liturgiese spel. ‘n Tipiese Reza De Wet werk dus, met sy verkenning van die gesin in ‘n landskap van herinnering. Dié stuk is later (2004/2005) in Afrikaans by Aardklop en die Afrikaanse Woordfees opgevoer deur Marthinus Basson.

### **‘n Tweede Engelse interlude**

Met *Yelena*, *The Brothers* en *On the Lake*, het De Wet vir ‘n wyle weer begin terugkeer na Engels as eerste voertaal in haar skryfwerk, veral in die lig daarvan dat die Britse uitgewery Oberon Press begin het om al haar werk in Engels te publiseer. Nog werke wat in hierdie tyd verskyn of opgevoer word is *Concealment* (2004) en die musicale blyspel, *Heathcliff Goes Home* (2007). Die Afrikaanse werke word ook vertaal (soms in samewerking met Steven Stead) en deur Oberon gepubliseer in ‘n reeks bundels. Veral merkwaardig in hierdie verband is die teks *Breathing In* (2005). Dit is nie ‘n blote vertaling van *Nag, Generaal* nie, maar ‘n totale en uiters aangrypende herskrywing en herinterpretasie van die basiese gegewe van die Afrikaanse teks. Die resultaat is in baie opsigte ‘n veel beter geïntegreerde werk, met ‘n sterker fokus op die twee vroue, wat onder die regie van Marthinus Basson weer talle pryse verower. Dié teks is dalk die één werk wat, meer as enige ander, haar besondere talent onder die aandag van ernstige Engelsprekendes toneelmense gebring het. Van die werke word tans ook vertaal in verskeie ander Europese tale en die werke word deesdae dwarsoor die wêreld opgevoer, oa. in die Verenigde Koninkryk, VSA, Australië, die Czech Republiek en Holland.

### **‘n Interessante draai in ‘n lesinglokaal**

In 2005 begin De Wet weer in Afrikaans skryf, wanneer sy die eenvrou stuk *Verleiding* voltooi, wat by die KKNK debuteer met Antoinette Kellerman in die hoofrol – ‘n gewaagde teks waarin sy ‘n oorlewering uit haar familie se verlede deur middel van ‘n akademiese lesing probeer vertel het, om dus vertolking met vertelling te vervang. Dit is duidelik ‘n doelbewuste terugkeer na enkele jeug-eksperimente waar sy met direkte vertelling gewerk het (vgl *Worm in the Bud*). Maar in hierdie geval is dit tot die uiterste gevoer, deur net ‘n verteller op die verhoog te hê. Die stuk is dus letterlik deur Kellerman in ‘n lesingsaal aangebied op Oudtshoorn. Dit is ‘n interessante idee, maar dit het een groot probleem vir die regisseur en aktrise: dié besluit ontnem De Wet juis haar emblemitiese kenmerk - haar *teatertaal*, die poësie van die speler in ‘n oop, onbevange ruimte, onderskraag deur lig, klank

en beweging. Met ander woorde, daardie haas ontasbare elemente wat blote, alledaagse vertelling in die magiese van *teater* verander.

### **En daarna....‘n ragfyne dans van die gees**

In 2008 probeer De Wet weereens met vertelling as medium werk, maar nou met veel meer sukses. Marthinus Basson se vindingryke produksie van *Die Blou Uur* by Aardklop sein sy triomfantelik haar terugkeer na die Afrikaans verhoog. Die aanbieding verower twee van die Aardklop Nasionale Kunstefees se drie voorste pryse vir uitsonderlike werk: die AngloGold Ashanti/Aardklop-Smeltkroes-prys vir die teks en die Beeld Plus Aardvark-prys vir ontwerp (aan Marthinus Basson). Die produksie self het ook befondsing ontvang om dit in 2008-2009 by ander feeste aan te bied. Die keurpaneel het *Die Blou Uur* as wenner aangewys weens sukses waarmee die skryfster en regisseur, na hul mening, deur middel van die dialoog, stel en opvoering die ongelooflike broosheid en nostalgie van die lewens van vier vroue gestalte kon gee op die verhoog. Met ander woorde, juis daardie geïntegreerde elemente wat in die vorige eksperiment ontbreek het.

*Die Blou Uur* is ‘n kosbare en vernuwende werk, maar tog ook tradisioneel in vele opsigte. Dit sluit goed aan by die groter *oeuvre* van De Wet wat temas en tegnieke betref, soos ons sal sien, en is duidelik ‘n voortsetting van haar instinkiewe aanvoeling vir en ontginning van ‘n eiesoortige vorm van magiese-realisme op die verhoog. Wat die teks egter nog meer besonder maak op hierdie stadium in haar loopbaan is De Wet se doelbewuste terugkeer na haar jeug-eksperimente met direkte vertelling (vgl *Worm in the Bud*) in werke soos *Verleiding* en *Die Blou Uur*.

Die oorspronklike teks was eintlik tweetalig en is seker (naas miskien ‘n enkele van haar vroeë Engelse tekste) op die oog af van die mees gestroopte en “eenvoudige” toneelstukke wat ons voorste dramaturg nog gelewer het. In ‘n sekere sin sou die teks vir ‘n leser byna anti-dramaties voor kon kom, want dit lees aanvanklik soos ‘n blote reeks melancholiese vertellings met illustrasies. Die verhaal is eenvoudig: In die familie het ‘n geskiedenis van ongelukkige verhoudings, en die Verteller sit in haar voorkamer en wag op ‘n mans vriend met wie sy impulsief besluit het om te gaan stap. En in hierdie oomblik van benoude afwagting, in hierdie blou uur van vertwyfeling, begin spook die verlede in die vorm van haar ouma, haar ma en haar tante by haar, tree sy in gesprek met hulle oor die familiegeskiedenis van slegte ervarings met verhoudings. Die leser/kyker word gekonfronteer deur ‘n georkestreerde matrys van drome, gesprekke, en herinneringe. So word jy geleidelik bewus van die emosies en suggesties wat agter die gewone gesprekke en versugtinge skuil, ‘n ragfyne netwerk van wense, vertwyfeling en angs, wat deur die vier geslagte vroue uitgedans word bo ‘n donker, malende onderstroom van emosie wat die aktrises aan gestalte moet gee. Dit is in feite eers met die verrassende slottoneeltjie dat die skryfster dit alles vir ons bymekaar trek, in ‘n ligte oomblik van komiese sang en die hoop weer laat opvlam vir ‘n wêreld wat tóg anders, lig en vernuwend kan wees.

Die gebruik van die geestesgesprek wat De Wet hier op aanwend is nie noodwendig as sodanig ‘n nuwe tegniek nie - Arthur Miller (*After the Fall*) en Adam Small (*Kanna hy kô hystoe*) het byvoorbeeld soortgelyke tegniek van vertelling albei reeds in die 1960s met besondere sukses aangewend, en die sukses van *Shirley Valentine* as verhoog en filmteks dui op die inherente teatraliteit van goed vertelde verhaal. En natuurlik dit sluit aan by elemente van haar eie gebruik van rolspel in stukke soos *Diepe Grond* en *Drif*. Wat De Wet se waagmoed egter hier vir my uitlig, is die ongelooflike kort tydsbestek wat hierdie besondere teks eintlik beslaan. Die fisies gegewe van die stuk speel af oor die kort tydjie voor die aankoms van die Verteller se “mans vriend” – seker nie meer as ‘n halfuur van nadenke en bekommernis nie – maar die verhaal wat *vertel* word strek terug oor vier geslagte van vroue en die verweefthede van hulle verhoudinge. Dié kompakte fokus is uitsonderlik op die

verhoog – ten minste die realistiese verhoog – alhoewel mens dit hier en daar in film al beleef het. Daar is natuurlik iets van die klassieke Griekse dramatiese struktuur van ‘n Aeschylos of die Neo-klassieke benadering van ‘n Racine hierin te bespeur.

### **En so, met groot, ruisende vlerke...**

Reza de Wet skryf vir die lewende verhoog, nie vir die konvensionele literêre leser nie. Die tekste is intiem tog uitdagend, driedimensioneel, oudio-visueel en kineties gekonsipieër, en die woordeskat van haar teatertaal is veel ryker as die verbale dialoog alleen. Haar werke is ‘n semiotikus se droom. In hierdie respek is De Wet dan ook, soos vele ander, ‘n skrywer-regisseur, wat baie duidelik weet wat die effek is wat sy wil bereik en dit onomwonde stel. (Of alle regisseurs hulle altyd daaraan steur, is natuurlik ‘n ander vraag.) So byvoorbeeld, benewens baie spesifieke items op die stel, kom ‘n aantal baie spesifieke opdragte in die huidige teks van *Die Blou Uur* voor rondom beligting, klank en spel, wat die belang van die orkestrasie van lig en klank benadruk.

Weens hierdie bogenoemd kenmerke is haar werk uiters speelbaar en tog immer uitdagend en bestudeerbaar. Dit dwing ons terug na die toneeltekste as volwaardig literêre vorm met sy eie verbale/nie-verbale woordeskap, sy eie sintaksis en sy eie formele konvensies en estetiese standaarde. Dit is tekste wat, soos Marthinus Basson dit op ‘n keer so mooi gestel het, jou dwing tot die genot om die klein rituele van storievertelling en die verborge betekenis in haar werk te ontrafel.

Ses kenmerke van haar werk imponeer veral in hierdie opsig:

#### *a) Die teater as verbeeldingsruimte*

Die oppervlak van baie van Reza de Wet se dramas is oënskynlik realisties. Die teks se dialoog, stelbeskrywing en verhaalgegewe dui in elke geval in ‘n groot mate op die sogenaamde burgerlike of sosiale realisme wat die meerderheid Afrikaanse dramas tot op hede gekenmerk het. Selfs in *Die Blou Uur*, met sy doelbewus gestroopte, gesitileerde stel, word die spesifieke ruimtes van die individuele karakter deur die skrywer getipeer deur middel van spesifieke alledaagse rekwisiete. (Marthinus Basson het in sy produksie, dié ook gestileer, maar die effek is steeds daar. Dit is “werklike” ruimtes.) Hierdie oppervlak skep egter ‘n bedrieglike situasie want die verwagting is dan baie maklik dat wat op die verhoog gebeur, op een of ander manier moet strook met wat in die “werklike” lewe buite die teater gebeur. Maar, soos Chekhov en sy tydgenote vroeg reeds getoon het, so ‘n verwagting is skaars waar van enige drama, want drama is en bly steeds per definisie ‘n *kunsskepping*, dit wil sê ‘n kunsmatige herstrukturering van gegewens uit die alledaagse wêreld, deur die verbeelding van ‘n outeur, met die oog op die kommunikasie van ‘n persoonlike visie.

Dit is ‘n beginsel wat baie sterk na vore kom in die werk van Reza de Wet, want vir haar is die verhoog ‘n ongebonde ruimte waarin sy haar verbeelding (en dié van haar karakters en gehore) vrye teuels mag en wil gee. Onder daardie “realistiese” oppervlak is elkeen van haar dramas in der waarheid ‘n verkennende verbeeldingsvlug, ‘n spel met idees en beelde waarin die gehoor gevra word om hulle te verdiep. Die invloede van impressionisme, ekspressionisme, en die magiese realisme is ewe balngrik in haar werk. Sy is ‘n dramaturg wat die konvensies, moontlikhede en beperkings van die medium terdeë besef, maar nie verknog is aan konvensie nie. So bied die stel en die realistiese aanslag van die teks vir die gehoor aanvanklik ‘n gerusstellende vastrapplek in die alledaagse en bekende – net om geleidelik weggevoer te word op ‘n ontdekkingsreis na ‘n wêreld waar mense water onder die aarde kan hoor suis, waar mense sou kon vlieg, waar spoke huis toe kom vir ‘n verjaarsdagpartytjie of

‘n oujongnoot aanhits tot aksie, waar hallusinasies werklikheid word, waar elke mens in hom ‘n nar of ‘n towenaar huisves, waar verlede en hede saamsmelt en waar transformasie natuurlik en aanvaarbaar word. Die terrein van die dramaturg-as-towenaar dus.

Dit is onder hierdie omstandighede duidelik – en De Wet stel dit telkemaal onomwonde – dat die vereiste speeltyl vir die stukke dus veel meer gestileerd is as wat mens sou verwag. Terselfdertyd sal die leser gou besef dat alhoewel die aanbod van die gegewe van elke stuk oënskynlik eenvoudig, direk en hoogs speelbaar is, die moontlike permutasies van intertekstuele verwysing veelvuldig en ryklik geskakeer kan wees.

#### b) Genre-vorme

Benewens die realistiese oppervlak, het elk van die dramas ‘n bekende en byna stereotipiese genre-vorm as strukturele basis – ‘n basis wat Reza de Wet ironies en simbolies aanwend op verskeie maniere. So is *Diepe grond* byvoorbeeld in essensie ‘n neo-Gotiese riller/speurverhaal met ‘n sterk trek na die sort swart komedie wat Alfred Hitchcock so puik eksploiteer in sy onkonvensionele film *Psycho*. Maar in De Wet se stuk word die skoktaktieke verder gevoer totdat daar total weggebreek word van die realisme van die “natuurlike” wêreld. Hierteenoor is *Op dees aarde* ‘n pantomime-sprokie kompleet met twee beduiwelde, lelike susters, ‘n pragtige, verstote jonger suster, haar empatiese broer en haar sielsgenote moeder. *Nag, Generaal* is fundamenteel ‘n politieke drama, losweg verwysend na die *Medea*-legende en dus ook na die vorm van die klassieke Griekse tragedie, maar meer direk verwysend na die epies-heroïese tradisie in die Afrikaanse dramaliteratuur (*Periandros van Korinthe*, *Germanicus*, *Vereeniging*, *vereniging*) en die anti-oorlogstradisie (Grosskopf se *Oorlog is oorlog*, en Bartho Smit se *Moeder Hanna*). Die modelle vir *Mis*, *Mirakel* en *Drif* is nog meer kompleks ver verweef: die gewilde vermaaklikheidswêreld (die sirkus, die reisende toneelgroep, die mirakelspel, die “fairground magician”), seremoniële aspekte van die Katolieke Kerk (die heilige mis, die sterfrites, en dies meer) en weer eens die burgerlike realisme van die dramas van die twintiger- en dertigerjare, naamlik dié van J.W. Grosskopf, HA Fagan, Louis Leipoldt, en ander. In die geval van die Russies werke is die model en verwysing duidelik die meesterlike Anton Chekhov self, en interessant genoeg – alhoewel een spesifieke teks gewoonlik die verwysingspunt in elke geval bied, is daar gewoonlik ‘n wyer veld van verwysing in die stuk self, met idees en selfs karakters getrek uit ander van Chekhov se werke, of uit sy eie geskiedenis. In *Verleiding*, soos reeds gesien, is die raam die akademiese lesingsaal, terwyl dit in *Die Blou Uur* in ‘n groot mate die mymerende droom self is, met sterk herhinneringe aan die ekspressionistiese werk van August Strindberg (*Dream Play*, *Ghost Sonata*) en die romantiese mymeringe van Tennessee Williams (*The Glass Menagerie* en vele ander).

Die keuse van genre het alreeds ‘n betekenisvolle rol ge speel in die bepaling van ‘n geskikte aanbiedingstyl vir ‘n opvoering. Soos hierbo genoem, is een van die groot vergisings met De Wet se werk om die oppervlak realisme as noodwendige riglyn te aanvaar in die aanbieding van ‘n stuk. Eintlik verskaf die keuse van genre-model ‘n veel meer pertinente en bruikbare sleutel tot die vereiste styl. Die eerste professionele opvoering van *Op dees aarde* het byvoorbeeld swaar gely onder hierdie misverstand. Die sprokie het, ten spyte van ‘n puik aanbieding deur ‘n gesoute rolverdeling, in die hande van die eerste regisseur verswelg geraak in die swaarwigtigheid wat die sosiale realisme van die “ernstige Afrikaanse drama” oor die jare gekenmerk het en deur die regisseur aangewend is. Die teks het ‘n véél ligter, minder pedantiese aanslag nodig. Die aanbieding van latere werke met ‘n soorgelyke tema, soos *Drif* en *Die Blou Uur*

byvoorbeeld, dié slagat vermy omdat regisseurs en gehore begin besef het dat daar 'n speelsheid in die tekste skuil, dat dit verhoogde realisme, magiese realisme, is waarmee die skrywer werk, dat niks op die verhoog is wat dit op die oog af blyk te wees nie.

Hierdie sort intertekstuele verwysing is egter nie net 'n eenvoudige kwessie van stilistiese keuses nie, maar is by De Wet 'n integrale element in die aanbieding en betekenis van die teks self, aangesien die herkenning van die vorm en sy konvensies reeds die verwagting van die leser en gehoor kan beïnvloed. So verkry die genre-verwysing in werklikheid metaforiese status, soos byvoorbeeld in die keuse – in onmiddellike ondermyning – van die epies-heroïese tragedie as model vir *Nag*, *Generaal* (en later nóg sterker in *Breathing In*). Dink byvoorbeeld aan die vervalde “kasteel” van die held, die gebroke general, die “heroïese” daad van die seun, die “liefde en trou” van die vrou/moeder en die konsepte van noodlot wat in die teks voorkom.

c) *Die verhouding tussen die naïewe, die groteske en die bonatuurlike*

*Nag*, *Generaal* tipeer Reza de Wet se byna Shakespeariaanse eklektisisme en vermenging van style in haar toneelwerk. Hierdie aspek word veral geïllustreer in haar belangstelling in die skrilte kontras tussen puritanisme en sensualiteit, en tussen die naïewe en die groteske. Mens sou in hierdie verband kon dink aan die kontras tussen Sophie en Bybie in *Op dees aarde*, of Gertie se betowerde dans in *Mis*. Soekie se “verleiding” van Grové in *Diepe grond* en die implisiete “liefdestoneel” tussen die konstabel en Meisie in *Mis*, terwyl hulle die oorvol slopemmer uitdra, bide ander voorbeelde. Dit is 'n belangstelling wat De Wet met 'n hele aantal ander moderne dramaturge deel (onder andere Edward Bond, Etophen Berkoff, Athol Fugard, Pavel Kohout, Sam Shephard en Tom Stoppard), maar dit bly vir verskeie Afrikaanse kritici 'n problematiese aspek van haar werk. Sy beweer dat 'n opvoering van Uys Krige se *Die goue kring* as kind 'n geweldige indruk op haar gemaak het en dat dit 'n deurslaggewende invloed kon gehad het op haar belangstelling in die groteske en die sprokiesagtige in die teater.

Wat De Wet se werke interessant anders maak, en bydra tot die verwarring, is haar belangstelling in en simpatieke betrekking van die bonatuurlike en die magiese. So word Bybie nie net 'n sensuele, mooi en onsterflike gees, 'n Sibille wat ook die gawe van ewige jeug verwerf het. In *Drif* is daar die “onsterflike” Ezmerelda, die Trilby-figuur wat ook die suggestie inhou van 'n gees wat haarself telkemaal hernu in die fisiese gedaante van nog 'n jong vrou. In *Die Blou Uur* voer die verteller 'n gesprek met die vroue uit haar verlede, en hulle “rig” haar besluite in die hede.

Hierdie driehoekige verwantskap – wat natuurlik en verstaan was binne die Middeleeuse etos of die Afrika- of Suid-Amerikaanse tradisionele kultuur, is by tye redelik vervreemdend vir gehore en kritici binne die enger, Calvinisties gevormde oppervlak-milieu van die tekste. Tog is die metafisiese leefwêreld van die karakters in hierdie tekste veel ryker, veel minder beperk as by die meerderheid Afrikaanse dramas van dié eeu.

Dit is hierdie magies-realistiese dimensie, wat sterk na vore getree het in *Op dees aarde*, wat met hierdie siklus tot kragtige sentrale fokuspunt verhef word. Die polisieman in *Mis* is byvoorbeeld (onder al die dubbelslagtigheide wat sy rol kenmerk) gelyktydig nar en doodsendel, en in albei rolle ewe tuis binne die bizarre huishouding van Miem, Meisie en die pa-in-die-solder. In *Mirakel* kom die kentering wanneer die naïewe Abel/Elkeman deur 'n transformasie-deur-lyding tot kunstenaarskap gelei word deur die spelmeester/towenaar Danté du Pré. En in *Drif* bevry en verslaaf die



Svengali/doodsengelfiguur Maestro die maagdelike Sussie vanaf die oomblik wanneer hy teer oor haar boggel streel en die kleurvolle vlerke beskryf wat daarin skuil. En die Ouma, Ma en Tante doen dieselfde vir die Verteller/Lizzie in *Die Blou Uur*.

d) *Rolspel en transformasie*

Die kompleksiteit van hierdie sort multidimensionele karakter-tekening bring mens noodwendig by een van die fundamentele en mees bewonderenswaardige aspekte van De Wet se dramaturgie, naamlik die benutting van die toneelspeler en sy/haar transformasiemoontlikhede as betekenisvolle instrument.

Alhoewel hulle praktiese waarde het om die tydsbeperkinge van die teater te deurbreek (die karakters beweeg vrylik tussen, hede, verlede en toekoms), is sulke transformasies nie eenvoudige tegniese skuiwe nie, maar het hulle ook psigologiese waarde (byvoorbeeld in die soeke na oorsake) en metaforiese betekenis ('n karakter verteenwoordig byvoorbeeld kontrasterende lewens- en wêreldbeskouing in een liggaam).

Die veelbesproke hoenderhoktoneel asook die besoekerstoneel in *Diepe grond* illustreer hierdie tegnieke pragtig. Soekie en Frikkie speel hier nie net hulself in die lopende hede van die toneelstuk nie, maar transformeer ook willekeuring en onwillekeuring deur die loop van die stuk tot ander karakters. Soekie se menigvuldige transformasies is veral treffend – sy word agtereenvolgens maar sonder voorspelbare patroon Ma, Soekie as kind, Soekie as verleidster en Soekie in die hede. So word die grense van tyd, ruimte en realiteit/normaliteit verskuf en selfs uitgewis, maar die aksie – en die gehoor se aandag – bly gefokus op die persoon van die jong meisie op die verhoog.

'n Andersoortige stel transformasies kom in *Drif* voor wanneer die formele en sterk Hermien tydens die séance-toneel verander in die brose en aanloklike Ezmeralda, en Sussie later ook die rol van die hipnotis se assistent/minnares aanneem. Die konstabel se transformasie in *Mis*, of Anna se transformasie in die rol van Die Dood in *Mirakel* bide ander interpretasiemoontlikhede.

Benewens die inhoudelike funksie, is daar natuurlik ook 'n ander praktiese waarde aan die gebruik van rolspel en transformasie: dit is goeie, aangrypende teater, so oud soos die teater self en nog steeds effektief. En Reza de Wet, die aktrise, hanteer dit puik. Die resultaat is tekste wat die gehoor intens betrokke hou by die komplekse web van verwysing wat sy spin, deur aan die akteur en aktrise oomblikke van virtuositeit moontlik te maak wat lank vir ons teater verlore was.

e) *Om die afwesiges te betrek*

Die tegniek hierbo bespreek word in vele van die werke aangewend om afwesige (gestorwe, nie-teenwoordige, denkbeeldige, ander-wêreldse) karakters by die aksie van die betrokke stukke “teenwoordig” te maak. En dit is 'n opvallende aspek van De Wet se dramaturgie, haar gebruik van nie-aanwesige karakters wat sy deur middel van die dialoog van ander, by haar verhale betrek. Dit is nie noodwendig toevallige of minder belangrike karakters nie, intendeel, by tye is dit sentrale figure soos Die Generaal in *Nag*, *Generaal* – wat fisies daar is, maar nie daar is nie, en tog die aksie domineer, of Kolya in *Broers* – ons hoor hom, ons weet van hom en alles gaan in 'n mate oor hom – alhoewel hy nie op die verhoog is nie, maar soos die generaal langsaan lê. So ook in *Die Blou Uur*, 'n stuk gespeel deur vier vroue wat juis sit in mymer oor verlies, afwesigheid en eensaamheid – en die pyn en plesier van romanse. Die afwesiges in hierdie geval is drie, en hulle is elkeen net so sterk teenwoordig op

die verhoog soos die vroue, want uiteindelik is dit immers oor *hulle*, oor die mitiese siening wat elke vrou oor “haar” man het, haar reaksie op hom, en haar reaksie op die verlies van hom, wat die stuk gaan. Die gesprekke - en derhalwe die dramatiese aksie – van die stuk wentel juis om die afwesigheid. Dis ‘n tegniek wat Athol Fugard, een van De Wet se mentors uit haar jeug, ook puik beheers (dink maar aan die afwesige pa in *Hello and Goodbye* en beide pa en ma in *Master Harold and the boys*).

f) *Intertekstuele verwysing na die metafoor*

Uiteindelik word al die voorafgaande kenmerke saamgetrek in die mees fundamentele aspek van Reza de Wet se werk. Alles wat tot dusver bespreek is, lei mens terug na die feit dat die dramas primêr bestaan uit die sinvolle en nougesette strukturering van simboliese en metaforiese aksie. Soos reeds genoem, het alles wat op die verhoog gesê, gedoen en aangebied word betekenis, en dra dit by tot die impak van die dramateks as ‘n geheel. Beide die kompleksiteit en die krag van die werk lê opgesluit in die netwerk van verwysing wat die tekste saambind.

Dit sou ‘n studie op sy eie wees om al die metaforiese strategieë en intertekstuele verwysings in die onderskeie werke te ontrafel. De Wet se gebruik van titels en name illustreer die saak goed.

Neem byvoorbeeld die title van die eerste bundel: *Vrystaat-trilogie*. Naas die duidelike verwysing na die klassieke Griekse drama (met die konsep trilogie) speel al drie stukke in die Vrystaat as geografiese gebied af, en wel in omgekeerde kronologiese volgorde. Die tekste is in hierdie opsig duidelik bedoel as regionale werke waarin die persone en gebeure in ‘n mate Vrystaatse stereotypes verteenwoordig. Hierdie feit impliseer natuurlik ook ‘n sekere gedeelte en gemeenskaplike geesteslandskap. Soos Athol Fugard oortuigend bewys het, hoef so ‘n “plaaslike” dimensie die karakters nie minder toeganklik te maak nie – intendeel, hulle put juis ‘n mate van “universaliteit” uit eerlike regionaliteit. Om die waarheid te sê, herinner van De Wet se werke nogal aan dié van Fugard, veral sy sogenaamde Port Elizabeth Plays.

Aansluitend hierby sou mens kon dink aan die Vrye Staat van die onafhanklikheidstrewende van die Boererepublieke en die Afrikaner (*Diepe Grond* en veral *Nag*, *Generaal* leen hulle seker tot so ‘n ontleding). En, nog meer metafories gesien, die Vry Staat wat sou kon dui op bevryding van die Bevange Staat (van die individu, die mens en die gemeenskap).

Op ‘n soortgelyke wyse verskaf die titels van die stukke in die bundel *Trits* vermaaklike oefening in ontleding. *Mis* het byvoorbeeld ‘n vierledige betekenis: As bemesting, as weerkundige konsep, as godsdienstig konsep (die Heilige Mis), en as bywoord (mis as die teenoorgestelde van raak, soos in die kombinasies mis-tas, mis-verstaan, mis-kyk, en dies meer). *Mirakel* verwys na die magiese, na die mirakelspele (en dus na die toneel) asook na die kerk. *Drif* is ‘n fisiese oorgang oor ‘n rivier, maar het ook metaforiese betekenis as oorgang na ‘n ander lewe (met ander woorde oor die rivier Styx of selfs oor ‘n Rubicon?), en drif as passie en gedreweheid.

Al hierdie verwysings word fisies en verbaal verder uitgebou in die tekste self. So, byvoorbeeld, is daar die aangrypende en deurlopende beeld van die “lang, donder man” wat al drie stukke bind (met sy teenhanger, “die bleek en brose jong meisie” met die lang hare). Al is die figuur effens oud en verslete in *Mirakel* en moontlik besig om sy opvolger op te lei, is die konstabel, Du Pré en Maestro elkeen op sy eie wyse verteenwoordigend van die magiese, van die bonatuurlike en van die boodskapper van die ander kant van die rivier. Hulle regte name is onbekend, hul fisiese identiteit bly

altyd duister en die verteenwoordiging is nooit enkelvoudig nie. So is Maestro in *Drif* tegelyk ook verteenwoordigend van of ontleen hy karaktertrekke aan 'n hele reeks vergelykbare en identifiseerbare figure uit die wêreldletterkunde, onder andere Dante se Vergilius en Charon (*La Divina Commedia*), Goethe en Marlowe se weergawes van Mefistofeles (*Faust* en *Dr Faustus*), en veral George Du Maurier se ikoniese Svengali (uit sy 19de eeuse gotiese sukses *Trilby*). In baie opsigte herinner Maestro ook aan die goëlaar in Ingmar Bergman se puik 1958-film *The Magician*, 'n aangrypende kunswerk waarin daar, nes by De Wet, 'n somber en byna hipnotiese ritme aangewend word om intellektuele spanning te verkry.

Met haar Russiese werke het De Wet 'n ander soort ironiese woordspel aangedurf, met die uitdagende *Drie Susters Twee* – natuurlik 'n duidelike aansluiting by die Hollywood tradisie van opvolgwerke wat die wêreld oorgeneem het – en die enigmatiese eenvoud van *Yelena* en *Broers*.

*Die Blou Uur* is een van daardie titels wat op die oog af vanselfsprekend is, met sy verwysing na die Franse *l'heure bleue* – die melancholiese skemeruur – en die effekte daarvan op die mens se gemoed. In 1912 het Guerlain bv 'n klassieke parfuim hierna vernoem, terwyl sommige kunstenaars werk met die psigologie van die kleure-spektrum, 'n benadering waarbinne blou en pers (waarop die skrywer hier aandring) meestal (veral in sommige skakerings) as somber, dromerige, melancholiese kleure beskou word. Chagall se komplekse benutting van dié kleure in sy droomtonele is 'n goeie voorbeeld. Die blou gedagte speel verder natuurlik ook 'n rol on verskeie musikale tradisies, vanaf die klassieke, jazz (Gershwin se *Rhapsody in Blue*) tot, onder vele andere, die *chanson*'s van Piaf, Brel, en ander, die Portugese *fado* tradisie en veral die hele “blues” tradisie van die Amerikaanse suide. Laasgenoemde is veral goed deur Tennessee Williams uitgebuit in sy atmosferiese werke oor die brose lewens van sy ontwortelde karakters.

En dis in hierdie uur van kwynende, blou-pers half-lig, in die angsbevange afwagting van die besoeker, wat die verteller en die geeste van haar verlede heen en weer sweef deur haar ervarings in 'n wêreld wat tegelyk was, is en kan wees.

### **Die verteller, die towenaar en die droom**

'n Mens sou die stukke een vir een, karakter vir karakter en toneel vir toneel kon ontleed, maar uiteindelik bly die genotvolle trefkrag van Reza de Wet se werk opgesluit in hulle lewensvatbaarheid as verhoogwerk, waar die dansende spel tussen die karakters (aanwesig en afwesig, werklik of verbeeld), die stel, die lige en die klank, as 'n geïntegreerde eenheid 'n storie te vertel het. Haar dramas is almal gekonsipieër en geskryf met die oog op daardie magiese oomblik in die teater wanneer die verteller en die towenaar Reza de Wet byeenkom om die gehoor in die verdonkerde auditorium te ontmoet en sáám die bande van konvensie en voorspelbaarheid te verbreek.

Die kern van Reza de Wet se dramas is die *droom*; die droom as nagmerrie en bevangenheid, maar ook die droom as liriese versugting en bevangenheid: 'n kosmos waarin alles moontlik is, alles wisselend en veranderlik is – en alles to uiteindelik en verbyserend wáár is. In die dartelende dans van *Die Blou Uur* beleef ons die droom in sy vermaaklike veelvuldigheid.

- 1      Dele van hierdie inleiding is, met die toestemming van die kopiereghouers, gebaseer op die artikel *Die Dramaturg as Townenaar*, wat in 1993 verskyn het as inleiding tot Reza de Wet se bekroonde bundel *Trits: Mis, Mirakel en Drif*.